

昭和53年度の新収作品（絵画）について

著者	越 宏一
雑誌名	国立西洋美術館年報
巻	13
ページ	4-23
発行年	1980-10-31
URL	http://id.nii.ac.jp/1263/00000594/



新収作品：ロヒール・ファン・デル・ウェイデン 《ある男の肖像》

昭和53年度の新収作品（絵画）について

越 宏一

国立西洋美術館は、昭和53年度に6億1,700万円の購入費をもって、絵画4点および版画2点を購入すると共に、本館の要請により文化庁が購入した作品の管理換えにより絵画1点を加え、さらに、絵画2点、彫刻1点および版画4点（版画挿絵入り本1点を含む）の寄贈を受けた。これらの作品のデータについては、別項の新収作品目録に譲って、ここでは、油彩画作品についてのみ簡単に解説したい。

ロヒール・ファン・デル・ウェイデン

《ある男の肖像》

1430年代

ロヒール・ファン・デル・ウェイデンは、ファン・エイク兄弟の透徹したリアリズムを受け継ぎながら、より深い宗教的情感に満ちた独自の画風を作り上げた初期ネーデルラント絵画の巨匠である。15世紀北方で最も大きな影響力をもった画家の一人であった。

1400年頃、南ベルギーのトゥルネに生まれ、同地で修業を積み、1432年に正式の画家として登録された。ほどなくしてブリュッセルに移り住み、1435年には同市の公画家となり、名声を確立し、多大の富を享受していたことが知られる。フランドルばかりでなく、ドイツにも大きな影響を及ぼし、1450年のイタリア旅行に当たっては、彼の精緻な画風はイタリアの画家たちにとっても少なからぬ刺激となった。

ロヒールは大小さまざまな勝れた祭壇画と同時に、その鋭い心理洞察によって高貴の人々の肖像画の傑作を数多くものしたが、現存する肖

New acquisitions (Painting)

By Koichi KOSHI

像画は15点内外にすぎない。彼は肖像画を、とりわけ後期に手がけたと考えられている。しかし本作品（口絵および図1, 3, 4）は巨匠の初期の作品で、おそらく1430年代前半のものである。飾りのついた黒ずんだ縁無し帽を被り、毛皮の縁飾りがある灰色の衣装を纏った若い男が両手を胸の前に重ね合わせて左の方に視線を向けている姿が描き出されている。本作品は、当初は多分、彼の妻の肖像と対をなしていたのであろう。

パネル裏面（図2）には盾形の紋章とイニシアル ES が描かれている。Vicomte de Jonghe d'Ardoye によれば（Wildenstein & Co. 提供の資料参照）、この紋章は van Zuylen 家のものであり、またイニシアルの S は、Stevin van Zuylen van Nyevelt を示すものであるという。Stevin は、Jacques van Zuylen van Nyevelt と Elsabe de Nyenrode（この両者は1411年に結婚）の長男として1415年頃ブリュージュに生まれ、Elisabeth van Ooy と結婚している（これについては、P. J. H. Cuypers, *Le château de Haar à Haarzuylen, Utrecht 1910*, pp. 29-30 を、また、Van Zuylen 家およびその紋章については、F. Van Dycke, *Recueil heraldique ... de familles nobles et patriciennes de la ville et du franconat de Bruges, Bruges 1851*, pp. 533-534 参照）。絡み合わされた ES の E は Elisabeth を示すのであろうか（しかし、ES というイニシアルの順序、つまり女性のイニシアルが先に置かれているのは不自然ではなからうか）。もしこの説が正しいなら、そして、パネルの表と裏が確実に同時



1 Rogier van der Weyden. Portrait of a Man, 1430's.
Tokyo, The National Museum of Western Art



2 Reverse side of "Portrait of a Man" (Fig. 1)



3 Detail of Fig. 1

代に描かれたものであるならば、ここに表わされた人物は、ネーデルラントの名家 van Zuylen 家の Stevin ということになるが、この点については今後の調査研究を待たねばならない。

この《ある男の肖像》は、長らく英国の Malmesbury 伯爵家に秘蔵され、1950年秋、ロンドンの Christies のオークションに現われるまで、その存在が知られていなかったものであるが、M. J. Friedländer (1950年11月24日付の実見による鑑定書) および H. Beenken (1951年の『ロヒール・ファン・デル・ウェイデン』), さらに近年では M. Davies (1972年の『ロヒール・ファン・デル・ウェイデン』) により、ロヒール・ファン・デル・ウェイデンの真作と認められた作品である。H. Beenken は本作品を実見していないが、彼および M. Davies はロヒール初期の作品と推定し、後者は、故 Sir Thomas

Merton コレクションの《開いた本をもつ男の肖像》(Beenken によれば1432–35年頃の作。A. Scharf, A Catalogue of Pictures and Drawings from the Collection of Sir Thomas Merton, F. R. S., London 1950, p. 74f., no. XXXI 参照) よりもおそらく早い、ロヒール最初期の作品の一つであるとしている。理知的で意志堅固なモデルの性格を余すところなく表現している Merton コレクションの肖像画に対して、デリケートな感情を秘めたモデルの性格がみごとに描き出された本作品では、モデルの口がわずかに開かれている点が注目されよう。

保存状態については、ミュンヘンの Doerner-Institut の H. F. von Sonnenburg 所長も指摘しているように (1978年11月15日付の山田智三郎館長宛書簡), 顔面、とくに鼻の下部分は修復家が洗い過ぎた嫌いがあるものの、後代の大



4 Detail of Fig. 1

幅な補筆はないと思われる。

なお、アトリビューションの問題については、E. Panofsky (1966年の『初期ネーデルラント絵画』) は本作品が「もし(ロヒールの)真筆であれば」、Merton コレクションの肖像画と同時期のものであろうと推定しながらも、この説は「写真から判断する限り」必ずしも説得力あるものではないと述べており、また、近年では、P. H. Schabacker (1972年) および J. Bruyn (1974年) が共に M. Davies の上記モノグラフィー (1972年) に対する書評の中で、本作品をロヒールの作とすることに疑いを挟んでいる。

これらの批判はロヒールの師を、彼が30歳近くになって漸く入門したロベルト・カンピン一人に絞ろうとすることに由来するものと思われる。しかしそれ以前の彼の画歴、殊にヤン・ファン・エイクの芸術との関係、を考慮しなけれ

ば、本図を含むロヒールの初期様式の解明は極めて一方的なものとならざるを得ないであろう。

ペーテル・パウル・ルーベンス
《ソドムを去るロトとその家族》
1615-20年頃

『創世記』第19章の「ロトの物語」に取材したこの大作(169.5×198.5 cm; 図5)は、17世紀フランドル美術を代表するバロック絵画の巨匠ルーベンスの中期、おそらく、アトリエの助手たちを使って大規模な制作活動を展開していた時期の代表的作品のひとつである。イスラエルの族長アブラハムの甥ロトが二人の天使に促されて、家族と共に、罪多い町ソドムから逃れる場面が画面一杯に活写されている。右手の家財道具を運ぶ2人の若い女性はロトの娘たち、そして、先導する天使とロトの間にいる老女は彼の妻である。空には暗雲が立ち籠め、稲妻が走っている。

本作品のほかに、ルーベンス(またはそのアトリエ)に帰される同構図作品が2点、アメリカの美術館に所蔵されている。すなわち、ロンドンの Charles Butler コレクション旧蔵で、現在は Sarasota (Florida) の John and Mable Ringling Museum of Art 所蔵の作品(220.4×246 cm; 図6)、および、S. Del Monte コレクション旧蔵で、現在、Miami Beach の Bass Museum of Art 所蔵の作品(図7)の2点である。このうち、Del Monte/Bass 作品について G. Glück (1928年)は、Butler/Ringling 作品よりも仕上げが良いと述べているものの、本図には及ばないと指摘している。これに対して、J. A. Goris & J. S. Held (1947年)は、Bass 作品を「明らかに Ringling 作品よりも劣る」とし、後

者は「1613-15年頃のルーベンスの真作が示すすべての要素を持っている」と述べている(彼らは本作品を実見していないので、これについては触れていない)。なお、Ringling 作品の年代については、R. Oldenburg (P. P. Rubens, Des Meisters Gemälde, Stuttgart und Berlin 1921, S. 105) および W. R. Valentiner (Rubens' Paintings in America, *The Art Quarterly*, vol. IX, 1946, no. 57, p. 159) は1615-16年、また、R. Avermaete (Rubens und seine Zeit, Genf 1977, Farbtafel) は、Goris & Held 同様、1613-15年の制作としている。

本作品は、1965年にブリュッセルで開催された『ルーベンスの世紀』展に出陳された。その展覧会カタログの中で L. van Puyvelde は、本作品は他の2点のアメリカ所在作品よりもすぐれたものであり、1620年頃のルーベンス作品と述べているが、しかし他の2点同様、本作品にもアトリエの助手の手が加わっていることは否定できないであろう。ところで、本作品を他の2点のヴァリエーションと比較してみると、他には欠けているディテールが見られる。例えば、画面左上の稲妻、左下の一群の草、右から2人目のブロンドの娘の足が衣服の下に透けて見えるモチーフなどである。なお、本作品の制作年代については、H. G. Evers (1968年)が1615年頃、L. van Puyvelde (1965年)および P. Cabanne (1967年)が1620年頃と推定している。本作品をはじめとする3点の「ソドムを逃れるロトとその家族」の構図そのものの成立については、J. A. Goris & J. S. Held (1947年)が1613-



5 Peter Paul Rubens. The Flight of Lot and His Family from Sodom, 1615-20.
Tokyo, The National Museum of Western Art



6 Peter Paul Rubens (and Studio). The Flight of Lot and His Family from Sodom. Sarasota, Florida, John and Mable Ringling Museum of Art



7 Peter Paul Rubens (and Studio). The Flight of Lot and His Family from Sodom. Miami Beach Florida, The Bass Museum of Art, from the collection of John/ and Johanna Bass

- 8 Lucas Vorsterman, after Rubens. The Flight of Lot and His Family from Sodom. Drawing. Paris, Musée du Louvre



- 9 Lucas Vorsterman, after Rubens. The Flight of Lot and His Family from Sodom. Engraving, c. 1617/18.





12 Peter Paul Rubens. *The Flight of Lot and His Family from Sodom*, 1625.
Paris, Musée du Louvre

(Musée du Louvre. *Inventaire Général des Dessins des Écoles du Nord*, Tome II, Paris 1949, no. 1126) に従えば、ルーヴルの素描は Ringling 作品にもとづいて制作されたものであり、一方、L. van Puyvelde (1965年) によれば、ルーベンス派の手になる Ringling 作品が L. Vorsterman のエングレーヴィングの下絵であったという。いずれにしても、L. Vorsterman のエングレーヴィングは、とりわけルーベンスのアトリエの画家たちによる同主題作品に直接影響を及ぼした（例えば J. B. Lambrechts の作品）のみならず、間接的にはレンブラントにもインスピレーションを与えた。レンブラントは、L. Vorsterman の版画を逆向きにした無名版画家のエングレーヴィング（図10）にもとづく素描（London, British Museum）を残しているか

らである（これについては、J. Q. van Regteren Altena, *The Origin of a Motiv in Rembrandt's Work*, *Master Drawings*, vol. 5, no. 4, 1967, pp. 375 ff. 参照）。なお、R. Walker は、1884年の *Gazette des Beaux-Arts* 誌に載った、P. Mantz 執筆のルーベンスの生涯についての論文の挿絵として、ここで問題となっているルーベンス構図の右半分のみを版画化している（図11）。

ルーベンスは本作品以後、ルーヴル美術館にある板絵（75×119 cm; 図12）が示すように、1625年に、「ソドムを去るロトとその家族」の主題を再びとりあげている。しかし、ルーヴルの作品では、本作品をはじめとする上記3作品の構図が大幅に変更され、後者のもつ緊密でモニュメンタルなグルーピングはもはや見られない。

ペーテル・パウル・ルーベンス

《豊穡》

1630年頃

ルーベンスは、ヴェネツィア派のティツィアーノのあとをうけて、近世ヨーロッパの光と色彩による油彩技法を完成した大画家である。18世紀以来 Malmesbury 伯爵の所蔵であった本作品（図14）は、昭和47年度に当館が購入した《眠る2人の子供》（1612-13年頃）同様、巨匠の生彩ある油彩技法が十二分に発揮されている作品である。《眠る2人の子供》が35-36歳頃の時期の習作であるのに対して、本作品は53歳頃の習作、おそらくタピスリーのための下絵であり、同じルーベンスの手になる《正義》（図13）と対をなす。タピスリーのための下絵という可能性は、とりわけ、若い女性の姿で表わされた「正義」が左手に剣をもっていること（つまり、完成作のタピスリーでは逆になる）で示されよう。なお、両習作共、1977年にアントワープで開催されたルーベンス生誕400年を記念する展覧会に選ばれて出陳された。

画面中央の若い女性は「豊穡」を表わし、彼女の膝には「豊穡の角」が抱かれている。角からこぼれ落ちる果実は、人間に対する自然の恵みを象徴する。それを拾い集めているのは2人の童児である。女性の足下の財布は、自然の豊かさに対する物質的な富を表現しているのであろう。

制作年代については、B. Nicolson（1957年）か1630年代のはじめ、M. Jaffé（1965年）が1630年頃と推定している。



13 Peter Paul Rubens. Justice, c. 1630.
Brussels, Artemis, S.A.



14 Peter Paul Rubens. Abundance (Abundantia), c. 1630.
Tokyo, The National Museum of Western Art

バルトロメオ・モンターニャ

《城の見える風景》

15世紀末—16世紀初頭

本作品（図15）はもとウィーンのリヒテンシュタイン・コレクションにあったもので、1500年前後に描かれた、イタリアにおける純粋な風景画の非常に早い作例といえる。ささくれ立ったような岩肌の岩山を背にして、水辺の風景が画面手前を占め、その向う左手は教会堂や家の建ち並ぶ静かな町の光景となり、そこから蛇行する道を登り詰めると遠く中央に聳える城に達するという、モチーフ豊かな変化に富んだ風景画である。当時としては、このような純粋な風景画はきわめてまれであり、また、鴨や右上の城が断ち切れたようになっているので、何かの絵の一部でなかったかとも考えられる。

作者に関しては諸説あり、B. Berenson（1909年、1932年、1938年、1963年）はフィレンツェ派の Piero di Cosimo とし、R. Offner はヴェネツィア派の Vittore Carpaccio、また、M. Bacci（1966年）はヴェネト地方の画家にそれぞれ帰しているが、最近では E. Fahy がモンターニャ説を出し（口頭による）、有力となっている。

バルトロメオ・モンターニャの正確な生地・生年は分らないが、北イタリアの Orzinuovi（Brescia 近郊）に1450年生まれたとする意見もある。おそらく Vicenza で修業し、1469年から1474年にかけて、および1482年のヴェネツィア滞在中には、Bellini 芸術や Antonello da Messina などの影響を受けた。Vicenza の指導的画家であった。



15 Bartolomeo Montagna. Landscape with Castles, c. 1500.
Tokyo, The National Museum of Western Art

ポール・セザンヌ

《ジャ・ド・ブッファンの眺め》

1883-85年

ジャ・ド・ブッファンは、セザンヌの父が1859年に購入した広大な屋敷の名称である。エクス市の西方約2 km のところにあり、農場と18世紀に建てられた美しい館があった。セザンヌは1859年から60年頃にこの建物の中の父の書斎や客間の壁面装飾を行っている。1899年にジャ・ド・ブッファンは売却されたが、このことでセザンヌは精神的に痛手を蒙ったらしい。

1880年代初頭から、セザンヌはエクスで過すことが多くなり、1882年以降の作品には、ジャ・ド・ブッファンの館や、マロニエの並木、用水池、農場、屋敷の周囲の塀などがしばしば描かれるようになる。本作品（図16）は、屋敷の裏手の出口の辺りを描いたもので、制作時期は、Mineapolis Art Institute の《ジャ・ド・ブッファンのマロニエの並木》と同じ頃であろうと考えられる。

（この項、渡辺康子執筆）



16 Paul Cézanne. Toward the Exit of Jas de Bouffan, 1883-85. Tokyo, The National Museum of Western Art

ピエール＝オーギュスト・ルノワール

《バラをつけた女》

1919年

本作品（図17）は、ルノワールの死の年、1919年の作と思われる。病におかされながら麻痺した手によって描き続けたルノワール最晩年期の作品は、震えるタッチ、明確な輪郭線が消滅し背景と人物が一体となっていること、一層豊かに散りばめられた色彩を特徴とするが、この作品はそれらの諸点を典型的に示している。また、カンヴァスの布目がはっきり見える薄塗りと盛り上げた絵具との対比融合も最晩年の特徴である。全体に溶け合った色彩の中で、女の顔や手には白いハイライトが施され、ルノワールが生涯追求し続けた豊満な女体の量感を表わしている。似たような主題を扱った *Galerie du Jeu de Paume, Paris* 所蔵の《ばらを持つ女》（1913年）の大きな色面による構成と較べてみれば、ルノワール最晩年期の傾向は一層はっきりするであろう。

本作品は、ルノワールの死に際し、手元に残されていた多くの作品のうちの一点で、右下には“Renoir”というアトリエ印が押されている。モデルはルネという女性であったことが伝えられている（作品裏のラベルおよび1977年のシュミット画廊の展覧会カタログは、本作品を“Renée à la rose”と題している）。ルノワールが晩年に親しく付合っていたリヴィエール家の次女ルネ（セザンヌの息子と結婚した）のことであると思われる。ルネ・リヴィエールについては、Jean Renoir の回想記（1962年、邦訳『わ

が父ルノワール』栗津則雄訳、1964年）に詳しく、その中にはルノワールが「何枚か彼女の肖像を描いた」とも書かれている（邦訳、p. 349）。

なお、本作品は梅原龍三郎画伯よりご寄贈いただいたものである。

（この項、有川治男執筆）



17 Pierre-Auguste Renoir. Woman with Rose, 1919.
Tokyo National Museum of Western Art

パブロ・ピカソ

《横たわる女》

1960年

ピカソは1960年の4月12日から20日にかけて、「横たわる裸婦」を題材に、数10枚のデッサンと10点ほどの油彩画による連作を行った（Christian Zervos, Pablo Picasso, vol. 19, Œuvres de 1959 à 1961, Paris, 1968, pp. 74-87）。この連作は、4月12日の日付のあるデッサンに dessin fait (et mal fait) d'après le tableau (タブローを写した〈しかも拙く写した〉デッサン)と記入されていることから、同日作の浜辺で日光浴をする女を描いた油彩画（前掲書 p. 75）が出発点となったことが知られる。興味深いのは、この油彩画ではセパレートの水着を付けた女性の体が、頭部と胸、腹部、臀部、両腕、両脚の7部分に解体されて、数物の上にバラバラに置かれていることである。連作中後続の作品では、女は多くの場合寝台に横たわっているか椅子に寝そべっているかであるが、一貫しているのはこの「バラバラ事件」もどきの解体で、ピカソは上記の各部をさまざまにおきかえたり、自由に再構成して新たな人像をつくりあげたりしている。梅原龍三郎画伯より国立西洋美術館に寄贈されたこの油彩画（図18）は、同連作中4月18日に描かれたもので、一見モデルを前にしての自由な表現にも見えるが、よく観察すれば上記の解体、再構成の一例であることが理解されよう。各部分には巧みに画面上のバランスが保たれているが、胸部と腹部の関係や左腕の位置は解剖学的には全く不合理である。腹部には臍を表わす点があり、下腹部はデルタ状に黒く塗られている。その下腹部の突起部の先に接する点は肛門を表わし、それを有する洋梨形の部分

は、先行のデッサン（前掲書 pls. 270, 271）を参照すれば、臀部と背部または胴側部の結合であることがわかる。この油彩画は連作中最も完成度の高い作品であるが、しかし、これを一連の造形的探究から導き出された結論と見るべきではなく、連作全体をひとつの行程としてとらえるべきであろう。

このようなオブジェの解体とそれによる新しいイメージの創造は、1907年から1921年ごろに至るキュビズム時代の訓練によって培われたものであることは、いうまでもない。キュビズム以後のピカソの変貌は実にめまぐるしく、それに何らかの論理をあてはめて理解することは困難だが、そこには反写実の精神が貫かれていることは理解できる。彼はキュビズムによって「目に見える現実」に忠実に描くことをやめ、現実を概念化（しかも極めて絵画的に）したもののから新たなイメージ、新たなフォルムを創造することを学び、20世紀の造形芸術にそれを強いたのであった。

この連作が開始された1960年4月12日のデッサンの一枚には、前述の浜辺の浴女の油彩画の描写と、足を洗う裸婦の図が一緒に描かれている。これは、画家が同年の1月に行ったレンブラントの《浴後のパテシバ》（1654年、Louvre, Paris 所蔵）による連作（前掲書 pp. 30-36）から派生したものである。また彼は、この年の2月から翌年にかけてマネの《草上の昼食》（1868年、Louvre, Paris 所蔵）による長大な連作をしている。この「横たわる裸婦」の連作は、そうした過程における裸婦像の造形的探究と密接に関連するものである。

（この項、八重樫春樹執筆）



18 Pablo Picasso. Reclining Woman, 1960. Tokyo, The National Museum of Western Art